

**Peter Stoll**

**Johann Friedrich Sichelbein und die Fresken der Wallfahrtskirchen  
Kirchhaslach und Lehenbühl**

I

Man nimmt es immer wieder mit einem gewissen Staunen zur Kenntnis, wie in der sakralen Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts die Konfession des Künstlers für die Auftraggeber nicht unbedingt ausschlaggebend war, so dass auch Protestanten einen wichtigen Beitrag zur Prachtenfaltung des süddeutsch-österreichischen Barock leisteten. Umgekehrt war es offenbar für einen Lutheraner wie Johann Heinrich Schönfeld oder einen Calvinisten wie Joachim von Sandrart nicht weiter problematisch, ihre Malerei in den Dienst von Marienkrönungen oder Heiligenmartyrien zu stellen.

Auch zwei bedeutende Memminger Maler waren auf diese Weise über konfessionelle Grenzen hinaus tätig, Johann Heiß (1640 – 1704) und Johann Friedrich Sichelbein (1648 – 1719), beide erst in den letzten Jahren durch eingehende Untersuchungen angemessen gewürdigte Künstler.<sup>1</sup> Während Heiß sich 1677 durch seine Übersiedlung nach Augsburg einen breiteren Absatzmarkt für seine Kunst erschloss, wirkte Sichelbein (abgesehen von seinen dokumentarisch bisher nicht fassbaren Wanderjahren) zeitlebens von seiner Heimatstadt aus. Ein Auskommen ermöglichten ihm freilich trotz zunehmender Aufgeschlossenheit des dortigen Protestantismus für kirchlichen Bilderschmuck nur die zahlreichen Aufträge für die Klöster (u. a. Ottobeuren, Buxheim) und die katholischen Dorfkirchen der Region.

Bemerkenswert ist nun, dass sich Sichelbein nicht wie andere prominente protestantische Kollegen auf die Ölmalerei beschränkte, sondern auch die Freskotechnik beherrschte. Es war dies ansonsten eine ausgesprochene Domäne katholischer Künstler, was sich auch darin äußert, dass in der Regel Katholiken verpflichtet wurden, wenn einmal Wand- oder Deckenmalereien für protestantische Kirchen gewünscht wurden. Was für beachtliche Leistungen Sichelbein auf diesem Gebiet erbrachte, zeigt der Zyklus in der ehemaligen Klosterkirche der Memminger Kreuzherren (heute Kreuzherrensaal), nach bisherigem Erkenntnisstand die einzige umfangreiche Freskierung Sichelbeins, die sich erhalten hat. Es soll hier jedoch der Versuch unternommen werden, zwei weitere größere Freskodekorationen mit Sichelbein in Verbindung zu bringen; Arbeiten, zu deren Autorschaft bisher nur vage Spekulationen vorliegen.

---

<sup>1</sup> Peter Königfeld: Der Maler Johann Heiss, Memmingen und Augsburg 1640 – 1704, Weißenhorn 2001; Günther Bayer: Die Malerfamilie Sichelbein 1580 – 1758, Lebensbilder und Werke, Lindenberg 2003. Alle biographischen Informationen zu Johann Friedrich Sichelbein sind dem dortigen ‚Lebensbild‘ (S. 33 – 41) entnommen.

## II

Die Fresken der katholischen Pfarr- und Wallfahrtskirche zu Unserer Lieben Frau in Kirchhaslach (Kr. Unterallgäu) lassen sich wenigstens mit einiger Präzision datieren: Zum einen können sie frühestens im zeitlichen Umfeld der Stuckierung entstanden sein, die Matthias Stiller aus Ettringen (gest. 1710) und möglicherweise sein Sohn Michael ausführten und für die die Jahre 1707 – 1710 angesetzt wird;<sup>2</sup> zum anderen erschien 1714 in Augsburg ein Andachtsbuch, das anhand von verhältnismäßig derben, im Detail vereinfachenden Kupferstichreproduktionen der Fresken und von begleitenden erbaulichen Texten das *Gnaden-Gebäu Der Übergebenedeyten Mutter Gottes, Und Allzeit Jungfrauen Maria* vor Augen führt, wie es *vermahlen* wurde zu *Kirchaßlach*.<sup>3</sup> Wenn man nicht komplizierte Spekulationen darüber anstellen will, dass es bei der Freskierung (warum auch immer) zu Verzögerungen kam, so dass das die Fresken abbildende Buch noch vor Abschluss der Malerarbeiten in der Kirche publiziert wurde, wird man also schließen, dass die Fresken spätestens im Jahr 1714 vollendet waren.

Die noch in neuester Literatur anzutreffende Vermutung, die Fresken seien möglicherweise auch erst 1726 oder um 1726 entstanden,<sup>4</sup> beruht darauf, dass in der Literatur zu Kirchhaslach bislang nur die Mindelheimer Neuauflage des *Gnaden-Gebäus* aus dem Jahr 1726 berücksichtigt wurde.<sup>5</sup> Kennt man nur diese Neuauflage und hält es – was durchaus vernünftig ist – für denkbar, dass das Andachtsbuch in zeitlicher Nähe zur Freskierung entstanden ist, so geben Stuckierung (1707/10) und Andachtsbuch (1726) stark divergierende Anhaltspunkte für die Datierung der Fresken und es muss offen bleiben, welcher Anhaltspunkt der ausschlaggebende ist. Das Jahr der Erstauflage (1714) hingegen ergänzt sich mit der Datierung des Stucks zu einem angenehm engen zeitlichen Rahmen für die Fresken.

<sup>2</sup> Heinrich Habel: Landkreis Illertissen, München 1967 (Bayerische Kunstdenkmale; 27), S. 140; Lothar Altmann: Kath. Pfarr- und Wallfahrtskirche zu unserer lieben Frau in Kirchhaslach, 3. Aufl., Regensburg 1998 (Schnell, Kunstführer Nr. 1152), S. 4; Georg Dehio: Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler. Bayern III: Schwaben, bearbeitet von Bruno Bushart und Georg Paula, Zweite, überarbeitete Auflage, München 2008, S. 583.

<sup>3</sup> Gnaden-Gebäu Der Übergebenedeyten Mutter Gottes / Und Allzeit Jungfrauen Maria / Wie Vermahlen zu Kirchaßlach Mit allerhand Lob- und Ehren-Gemählen vorgestellt wird / Mit hinzugefügtem andächtigem Bitt-Rueff Zu Gebrauch der Christlichen Wallfahrter, Augspurg : Johann Michael Labhart [Drucker], 1714. Es handelt sich hier um einen äußerst seltenen Druck, von dem derzeit über den Karlsruher Verbundkatalog (<http://www.ubka.uni-karlsruhe.de/kvk.html>) in den elektronischen Katalogen der deutschen Bibliotheksverbünde nur ein Exemplar in der Universitätsbibliothek Eichstätt nachweisbar ist (als Digitalisat über Internet frei zugänglich).

Das Gnaden-Gebäu diene seinerseits als Vorlage für Freskenzyklen in anderen Kirchen. Kemp erläutert mehrere Beispiele für diese Rezeptionsgeschichte des Andachtsbuches und urteilt sogar, seine Wirkung sei „nur mit der Popularität der *Symbolographia* von J. Boschius [Augsburg u. Dillingen 1701 bzw. 1702] vergleichbar“. Cornelia Kemp: Angewandte Emblematik in süddeutschen Barockkirchen, München [u. a.] 1981, S. 121 ff.

<sup>4</sup> Kirchenführer Kirchhaslach (wie Anm. 2), S. 4; Dehio (wie Anm. 2), S. 583.

<sup>5</sup> Mindelheim : Adolph Joseph Ebel [Drucker], 1726. Auch von dieser Neuauflage ist auf dem in Anm. 3 beschriebenen Weg derzeit nur ein Exemplar in der Bayerischen Staatsbibliothek in München nachweisbar (als Digitalisat über Internet frei zugänglich).

Es ist nun keineswegs so, dass die Fresken bisher unbeachtet blieben; im Gegenteil: Der Band zum Landkreis Illertissen der *Bayerischen Kunstdenkmale* und der Kirchenführer von Kirchhaslach bescheinigen ihnen, sie seien von „hohem“ bzw. sogar von „höchstem Interesse“. Freilich verdienen sie diese Aufmerksamkeit dem Kirchenführer zufolge „weniger aufgrund ihrer Qualität, als vielmehr wegen ihres umfangreichen mariologischen Programms“; und in den *Kunstdenkmalen* steht neben dem Lob „ikonographisch von hohem Interesse für die barocke Frömmigkeit“ gar die Abwertung der malerischen Leistung als „künstlerisch ... anspruchslos“.<sup>6</sup>

In der Tat mögen die zahlreichen allegorischen und emblematischen Elemente des vierteiligen Zyklus zunächst in erster Linie dazu einladen, sich in das Programm zu vertiefen, zumal mit dem *Gnaden-Gebäu* eine ‚Begleitschrift‘ mit Interpretationshinweisen vorliegt, wie sie in dieser Art sehr selten begegnet. Auch wer z. B. das westliche größere Bildfeld am Langhausgewölbe betrachtet, wird sich vermutlich zunächst an die Entschlüsselung der Allegorie machen (Abb. 1). Die christliche Seele erscheint hier als eine Festung, die sich dank marianischen Beistands, angedeutet durch den Engel mit dem Banner Mariens, erfolgreich gegen den Ansturm der sieben Todsünden verteidigt; oder in den (als direkte Anrede an Maria formulierten) Worten des *Gnaden-Gebäus*:

O! durch was grossen Gewalt und Stärck machest sie [deine Diener] also fürtrefflich und unüberwindlich / daß sie durch schön glantzende Waffen der edlen Demuth / Jungfräulichen Reinigkeit / mildester Sanfftmuth / und andern Tugenden / vor dem Anfall der Rachgürigkeit / deß Neids; in den Versuchungen der Gailheit / Unmässigkeit und Trägheit / auch in Anfechtungen der verdammten Hoffart sich beschützen und beschirmen können.<sup>7</sup>

Die Art und Weise, wie dieser Ausschnitt aus einem der erbaulichen Texte des *Gnaden-Gebäus* Bezug nimmt auf das zugehörige Bild (den Kupferstich im Buch bzw. das Deckengemälde in der Kirche), ist dabei durchaus charakteristisch für die im Buch durchgehend angewandte Strategie: In den jeweiligen Erbauungstext sind Passagen eingeschoben, die als Verständnishilfen für zentrale Momente des Bildes herangezogen werden können; doch erfolgt keine systematische Beschreibung bzw. Interpretation des Bildes und bleibt die Deutung von Einzelheiten oft dem Betrachter überlassen. So geht z. B. die hier auszugsweise zitierte Betrachtung nicht auf den Engel mit dem Banner ein, übergeht die Sünde des Geizes (ein Flüchtigkeitsfehler des Verfassers?), nennt die übrigen Sünden nicht in der Reihenfolge, in der ihre Personifikationen auf dem Bild angeordnet sind und erläutert auch nicht näher, wie die einzelnen Personifikationen identifiziert werden können (von links: Unmäßigkeit als ein mit Weinlaub bekränzter feister Bacchus; Wollust als halbnackte junge Frau; Hochmut bzw. Eitelkeit als prächtig ausgestaffierte Frau, die einen Fächer aus Pfauenfedern hält; Neid als hässliche Alte mit Schlangenhaar; Geiz bzw. Habgier als Figur mit Geldsack; Wut bzw. Rachsucht als Krieger; Trägheit als Mann mit Eselsohren). Umgekehrt vermittelt der Text Deutungen, die aus der bloßen Betrachtung des Bildes nicht erschlossen werden können; etwa, wenn er die Waffen der Verteidiger mit einzelnen Tugenden identifiziert.

<sup>6</sup> Kirchenführer Kirchhaslach (wie Anm. 2), S. 6, KDM Illertissen (wie Anm. 2), S. 142.

<sup>7</sup> Gnaden-Gebäu 1714 (wie Anm. 3), H3r.

Das Urteil der *Kunstdenkmale* und des Kirchenführers, die Fresken seien von „hohem“ bzw. „höchstem Interesse“ für barocke Ikonographie und Frömmigkeit, kann diese ‚Psychomachie‘ an der Langhausdecke somit durchaus bestätigen. Auch der in beiden Publikationen anzutreffenden Einschätzung des künstlerischen Werts als eher bescheiden wird man zunächst vielleicht zustimmen: Hier werden Figuren bzw. Figurengruppen weitgehend symmetrisch in eine ebenfalls symmetrische Architekturlisse eingestellt, so dass sie zwar durch die Stoßrichtung ihres Agierens aufeinander bezogen werden, aber zugleich eigentümlich isoliert bleiben. Dynamik und Drama eines Kampfgeschehens wollen sich jedenfalls nicht recht einstellen.

Dazu kommt, dass die Bildanlage in keinsten Weise auf die perspektivischen Herausforderungen des Genres Deckenmalerei eingeht: Das Bild könnte mit seinem völligen Verzicht auf Untersicht ohne Weiteres auch eine vertikal aufsteigende Wand schmücken. Man muss nicht einmal die zum Zeitpunkt der Kirchhaslacher Ausmalung bereits mehrere Jahrzehnte alten Pionierleistungen der barocken Deckenmalerei im altbayerisch-österreichischen Raum ins Spiel bringen (z. B. die Arbeiten Hans Georg Asams oder Melchior Steidls), um den Maler in dieser Hinsicht einer gewissen Befangenheit und Rückständigkeit zeihen zu können: In den ersten beiden Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts, also kurz vor der Neudekoration in Kirchhaslach oder in etwa zeitgleich, befassten sich mehrere Maler im schwäbischen Raum östlich der Iller intensiv mit den Prinzipien des ‚di sotto in sù‘, etwa Magnus Remy in den Deckenbildern der Irseer Klosterkirche (1702/04; mit besonders kühn verkürzten, von Gaulli inspirierten Figuren), Johann Jakob Herkomer in den Kuppeln von St. Mang in Füssen (1709 ff.; u. a. mit einer mächtig aufgetürmten Palastarchitektur) oder Johann Rieger in der Klosterkirche in Holzen (wo sich im Hauptbild Figurenreihen in der Tiefe eines vertikalen Raums verlieren; 1704 ff.).

Es wäre nun aber vorschnell, den künstlerischen Wert dieses Freskos allein nach diesen Defiziten hinsichtlich der Bilderfindung zu bemessen; vorschnell, aber in gewisser Hinsicht auch wieder verständlich: Denn während die Mängel auf den ersten Blick offenbar werden, erschließen sich die Qualitäten der Malerei, nämlich die sorgfältige und gelungene Ausführung der Details, erst bei näherem Hinsehen. Das wird wiederum dadurch erschwert, dass es sich um ein vom Betrachter weit entferntes, nur mäßig großes Bildfeld mit keineswegs raumfüllenden Figuren handelt. Verschafft man sich aber die Nahaussicht (z. B. über ein Fernglas), so stellt man fest, dass die einzelnen Figuren vorzüglich gezeichnet und durchgebildet sind und dass der Maler die Anatomie des menschlichen Körpers auch in komplizierteren Haltungen sehr wohl beherrscht. Am eindrucksvollsten zeigt sich dies gerade in den mit bloßem Auge besonders schwer zu erfassenden Verteidigern auf den seitlichen Türmen. Insbesondere auf dem rechten Turm werden skizzenhaft, aber sicher erfasste Bewegungsmotive zu einer abwechslungsreichen Gruppe zusammengefügt: Rechts außen hat ein Verteidiger mit beiden Händen einen Stein erhoben und ist im Begriff, ihn nach unten zu schleudern; nach links hin beugt sich ein Schütze mit gespanntem Bogen über die Brüstung, schwingt sein Nachbar siegessicher eine Fahne und drohen weitere Verteidiger mit nach unten gerichteter Lanze bzw. mit erhobenem Schwert.



So mag man zwar weiterhin konstatieren, dass der Kirchhaslacher Maler, zumindest in diesem Bild, nicht in der Lage war, die Programmvorgabe in eine packende Bilderfindung umzusetzen (und offenbar auch keine Vorlage eines anderen Künstlers zur Hand hatte, die ihm über diese Schwierigkeit hätte hinweghelfen können) und dass er einer Auseinandersetzung mit den spezifischen Anforderungen der Deckenmalerei aus dem Weg ging: Im Hinblick auf die Qualität der Details lässt sich das oben zitierte Verdikt ‚künstlerisch anspruchslos‘ aber sicher nicht halten. Und selbst die biedere Komposition mit den spannungslos über die Fläche verteilten Figuren mag zumindest teilweise weniger künstlerischem Unvermögen geschuldet sein als dem Bedürfnis, das Bild so zu gestalten, dass die vielgliedrige Allegorie auch dann noch zumindest in ihren Grundzügen lesbar bleibt, wenn sie der Betrachter aus großer Entfernung wahrnimmt.

Während es nun aufgrund der Entfernung vom Betrachter nachvollziehbar ist, wenn man die Malerei an Chor- und Langhausgewölben zunächst unterschätzt, hat der Betrachter an mehreren Stellen des Kirchenraums durchaus Gelegenheit, Bilder aus größerer Nähe zu studieren; auch ohne optische Hilfsmittel vermittelt ein aufmerksamer Rundgang durch die Kirche also einen hinreichenden Eindruck vom Rang des Kirchhaslacher Freskanten. Der Blick nach oben zu den verhältnismäßig niederen Decken der Seitenschiffe offenbart freilich leider nicht nur Vorzüge der Malerei, sondern führt auch vor Augen, dass die Malsubstanz des 18. Jahrhunderts im 19. Jahrhundert stellenweise schwer beschädigt wurde (was ebenfalls zum negativen Gesamturteil über die Fresken in der Literatur beigetragen haben mag).<sup>8</sup> Neben den originalen Partien dieser Fresken empfehlen sich besonders die Fresken an der unteren Emporenbrüstung im Langhaus und an den Oratorienbrüstungen im Chor für das Detailstudium.

Auf den ersteren verlieren sich mitunter Figuren und Objekte im Bildraum, und an dem Ausschnitt auf Abb. 3 mag man wieder bemängeln, dass die Figuren spannungslos gruppiert sind, diesmal in friesartiger Reihung. Doch entschädigen dafür zum einen so reizvolle Miniaturen wie der in einem reich ornamentierten Schiffsheck platzierte und elegant ausschreitende Verkündigungengel; zum anderen wird man einräumen, dass in der vom Künstler gewählten Anordnung das Motiv des Schutzmantels durch dessen weites Auschwingen ausgesprochen sinnfällig wird und dass sich die unter dem Mantel versammelten Stände gut ‚ablesen‘ lassen; d.h., der Verzicht auf kompositorisches Raffinement geht wieder einher mit einem Zugewinn im Hinblick auf eine klare Bildaussage.

Als besonders gelungen dürfen die alttestamentarischen Vorbilder Mariens an den Oratorienbrüstungen gelten. Aus ihnen sei hier exemplarisch die Königin von Saba ausgewählt (Abb. 4), deren Bezug zu Maria im *Gnaden-Gebäu* mit folgenden Worten erläutert wird:

---

<sup>8</sup> Kirchenführer Kirchhaslach (wie Anm. 2), S. 6: „Später nicht mehr verstanden, wurde die Ikonologie in den Seitenschiffen und an der Empore im 19. Jh. teilweise durch neue Themen gestört; daher mußten einige Fresken 1970 erneuert werden.“ S. 11: „Bedingt durch die teilweise große Schadhaftheit der Fresken und die Errichtung des Gnadenaltars im nördlichen Seitenschiff (1897), wurde der (nicht mehr parate) Kontext der Gemälde zu Ende des vorigen Jahrhunderts in den Seitenschiffen zerstört, doch 1970 anhand des Wallfahrtsbüchleins von 1726 zu rekonstruieren versucht.“

Und gleichwie die mächtigste Königin von Saba alles erhalten hat von dem weisesten König Salomon / was sie begehrt / also auch du mildeste Mutter / hast den Göttlichen Willen in deinen Händen / daß dir alles mitgetheilt wird / was du immer verlangest / wie solches schon so vil Betrangte bey deinem Gnaden-Thron zu Kirchaßlach mit gröstem Seelen-Trost und zeitlichem Nutzen überflüssig erfahren haben.<sup>9</sup>

In diesem Bild verbinden sich locker, lebendig gemalte und in ihren Bewegungen bzw. Haltungen überzeugend wiedergegebene Figuren (man beachte auch die in ihrem Wesen gut getroffene lagernde Raubkatze im Vordergrund!) mit den Vorzügen einer flüssigen Komposition und eines ausgewogenen Verhältnisses zwischen Figur und Bildraum. Der seitlich rahmende Akanthus fügt eine attraktive ornamentale Note hinzu; und am unteren Bildrand finden sich sogar vorsichtige Ansätze in Richtung auf das in der Wandmalerei der Zeit beliebte illusionistische Spiel mit dem Raum jenseits des Bildes: Das Kissen, auf dem die Königin kniet, überschneidet den unteren Bildrand.

Am unmittelbarsten freilich kommt man mit der Handschrift dieses Malers in Berührung, wenn man die untere Empore besteigt und die Fresken an der Unterseite der darüber liegenden Empore dann fast zum Greifen nahe sind; weitgehend monochrome Malereien in Abstufungen eines bräunlichen Rots, in denen lediglich die Gloriolen um den Kopf Mariens einen leichten farblichen Akzent setzen. Wenn man hier beobachtet, z. B. in der Szene, in der der Gläubige und Maria ihre Herzen tauschen (Abb. 6 – 7), wie mit Pinselstrichen unterschiedlicher Stärke und kleineren flächig eingefärbten Partien die Figuren souverän gezeichnet, strukturiert und modelliert werden, wie ihre Gewänder, ihre Haare, ihre feingliedrigen Hände mit Sorgfalt, aber ohne Pedanterie gestaltet werden,<sup>10</sup> spätestens dann wird man zu dem Ergebnis kommen, dass zumindest die Handschrift dieses Malers an Qualität kaum den Handschriften der führenden süddeutschen Freskanten unterlegen ist. Differenzierter und technisch versierter arbeitet in diesen Jahren z. B. auch nicht der renommierte Melchior Steidl.

Was nun die Frage angeht, wem Kirchhaslach diesen in den malerischen Einzelheiten faszinierenden Freskenschmuck verdankt, so mutmaßten die *Kunstdenkmale* 1967, die Fresken stammten „vielleicht von Michael Niggel aus Hiltenfingen, der in Klimmach mit Matthäus [sic] Stiller zusammenarbeitete“;<sup>11</sup> der *Landkreis Unterallgäu* konstatierte 1987 weniger vorsichtig: Die Fresken „stammen entweder von Michael Niggel, mit dem Stiller auch bereits in Klimmach zusammengearbeitet hatte, oder von Johann Georg Bergmüller, dem Künstler des Altarbildes ‚Himmelfahrt Maria‘ [am Hochaltar].“<sup>12</sup> Letztere Aussage hat zwei entscheidende Schwächen: Zum einen ist es logisch nicht nachvollziehbar, warum beim Fehlen archivalischer Hinweise auf den Maler nur die beiden genannten Künstler als Kandidaten in Frage kommen sollten; dass sich beide mit der sonstigen Ausstattung der Kirche in Verbindung bringen lassen (Niggel über den Umweg Stiller; Bergmüller direkt

<sup>9</sup> Gnaden-Gebäu 1714 (wie Anm. 3), C2r.

<sup>10</sup> Bei den eigenartigen, schemenhaft erkennbaren Auswüchsen der beiden Herzen handelt es sich möglicherweise um die Vorzeichnungen für Flammen, die dann (aus unbekanntem Grund) nicht farbig ausgeführt wurden.

<sup>11</sup> KDM Illertissen (wie Anm. 2), S. 142.

<sup>12</sup> Hermann Haisch (Hrsg.): *Landkreis Unterallgäu*, II, Mindelheim 1987, S. 1048.

über das Hochaltarbild), ist sicher kein hinreichender Grund für den Ausschluss eines unbekannten Dritten. Zum anderen zeigen die 1710 entstandenen und überzeugend Johann Georg Bergmüller zugewiesenen Fresken der Wallfahrtskirche Kreuzpullach (Kr. München) eine der Münchener Schulung Bergmüllers verpflichtete stilistische Ausrichtung, die man in den fast zeitgleich entstandenen Kirchhaslacher Bildern vergeblich sucht.

Bei der Niggel-Hypothese, die auch im Kirchhaslacher Kirchenführer aufgegriffen wurde,<sup>13</sup> wird man sich etwas länger aufhalten müssen, da es sich hier um einen bislang wenig erforschten Maler handelt, der mit einem äußerst heterogenen Korpus an Kirchengemälden in Verbindung gebracht wird. Sogar die beiden angeblich archivalisch für ihn gesicherten Arbeiten, die etwas ungelungen, aber in ihrer bizarr-surrilen Art nicht reizlosen Fresken in Klimmach<sup>14</sup> und die biedereren Fresken im Chor von Walkertshofen,<sup>15</sup> akzeptiert man nur ungern als Werke ein und desselben Malers. Stilistische Beziehungen zu Kirchhaslach ergeben sich freilich weder in diesen beiden Fällen noch bei den weiteren Niggel (zumeist mit Fragezeichen) zugewiesenen Malereien. Am ehesten ließe sich bei gutem Willen noch eine Brücke von Langerringen (Kr. Augsburg) nach Kirchhaslach schlagen, aber auch hier führt ein eingehender Vergleich letztlich zu dem Ergebnis, dass in Langerringen ein deutlich unterlegener Maler am Werk war. Tatsächlich scheint die einzige Basis für die in den *Kunstdenkmälen* vorgenommene Zuschreibung der Kirchhaslacher Fresken an Niggel darin zu bestehen, dass Niggel in Klimmach mit dem auch in Kirchhaslach tätigen Matthias Stiller zusammenarbeitete; und die in der kunsttopographischen Literatur auch ansonsten des öfteren begegnende Assoziation der Namen Niggel und Stiller lässt vermuten, dass Fresken mehrfach Niggel allein deshalb zugewiesen wurden, weil sie im Verbund mit Stiller'schen Stuckaturen auftreten.

Man mag nun die Tätigkeit Stillers in Kirchhaslach als stützendes Indiz für Niggel als Maler der Fresken anführen; ein sicheres Fundament für eine solche Annahme ergibt sich daraus nicht. Daneben kann Stillers Stuck in Kirchhaslach ebenso gut als erstes Argument für eine Zuweisung der Fresken an Johann Friedrich Sichelbein gewertet werden: Denn der Stuck in der von Sichelbein ausgemalten Memminger Kreuzherrenkirche ist archivalisch für Stiller gesichert; und Sabine Glaser konstatiert in ihren „Kunsthistorischen Anmerkungen zum Kreuzherrenkloster“ außerdem „Ähnlichkeiten [des Memminger Stucks] mit seinen [Stillers] anderen Werken, *zum Beispiel mit der Pfarrkirche von Kirchhaslach*“ (meine Hervorhebung).<sup>16</sup>

<sup>13</sup> Kirchenführer Kirchhaslach (wie Anm. 2), S. 4.

<sup>14</sup> Frank Otten: Landkreis Schwabmünchen, München 1967 (Bayerische Kunstdenkmale; 26), S. 63; Peter Fassel: Kunstgeschichte, Augsburg 1997 (Der Landkreis Augsburg; 6), S. 266 zu Niggel: „1708 Klimmach ... Fresken (arch.)“; Wilhelm Neu: Pfarr- und Wallfahrtskirche Klimmach, Regensburg 2004 (Schnell, Kunstführer Nr. 1551), S. 3: „Die Archivalien nennen den Maler Michael Niggel aus Hiltenfingen für die Wand- und Deckenbilder.“

<sup>15</sup> KDM Schwabmünchen (wie Anm. 14), S. 140; Landkreis Augsburg (wie Anm. 14), S. 266: „Um 1723 Walkertshofen ... Fresken (arch.), Chor“ (an gleicher Stelle Zuschreibung der 1716 datierten Langhausfresken).

<sup>16</sup> Sabine Glaser: „Kunsthistorische Anmerkungen zum Kreuzherrenkloster“, in: Das Kreuzherrenkloster in Memmingen : Beiträge zur Geschichte und Restaurierung, München 2003 (Arbeitshefte des bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege; 116), S. 28 – 29, hier: S. 28.

Für Johann Friedrich Sichelbein als Maler der Kirchhaslacher Fresken lassen sich darüber hinaus gute stilistische Argumente finden. Vergleicht man z. B. die über der Seeschlacht von Lepanto schwebende und Blitze schleudernde Maria in Kirchhaslach (Abb. 8) mit dem englischen Speerträger im ‚Triumph der katholischen Kirche‘ (Abb. 9) in der Memminger Kreuzherrenkirche, so stellt man ganz ähnliche textile Strukturen fest, nämlich dichte, kleinteilige Falten bildende Stoffe, die teilweise eng am Körper anliegen und die Anatomie des Körpers darunter erkennen lassen (Beinpartien!), so dass gelegentlich ein ausgesprochen antikisierendes Erscheinungsbild entsteht;<sup>17</sup> vergleichbar ist auch die Art, wie das Brusttuch Mariens und die Schärpe des Engels im Hüftbereich geknotet sind. Es sind dies Eigenarten, die sich (bis auf die Knotenbildung) gut auch am knienden Gläubigen im Kirchhaslacher ‚Herzenstausch‘ (Abb. 6) oder dem Bannerengel im oben besprochenen Langhausfresko (Abb. 1) beobachten lassen; Eigenarten, die die Verwurzelung des Malers in klassizierenden Strömungen des 17. Jahrhunderts erkennen lassen und die Sichelbein entweder durch einen (bislang undokumentierten) Italienaufenthalt erworben hat oder sich durch das Studium der Gemälde des bis 1677 ebenfalls in Memmingen ansässigen Johann Heiß angeeignet hat.

Plausibel erscheint Sichelbein als Autor der Kirchhaslacher Fresken des Weiteren, wenn man der dortigen Szene mit der Königen von Saba (Abb. 4) das ebenfalls kleinformatige Memminger Fresko mit den vom Hl. Geist erfüllten Aposteln gegenüberstellt (Abb. 5): Man kann dann in beiden Bildern eine ganz ähnliche gedeckt-kräftige Buntfarbigkeit beobachten, einen zwischen Skizzenhaftigkeit und Detailpräzision angesiedelten malerischen Duktus und verwandte physiognomische Typen. Was letzteres Kriterium angeht, so lohnt auch eine Gegenüberstellung der Blitze schleudernden Maria in Kirchhaslach und der Personifikation der katholischen Kirche in Memmingen (Abb. 12 – 13); man beachte an beiden Köpfen daneben als Gemeinsamkeiten die auf die Schultern niederfallenden dünnen Lockensträhnen sowie die Kronen mit den blattförmig ausgebildeten Zacken.

Fasst man das Memminger Fresko, dem diese Figur angehört, als Ganzes ins Auge (Abb. 2), so fällt bei diesem ‚Triumph der katholischen Kirche über ihre Widersacher‘ ähnlich wie bei der Kirchhaslacher ‚Psychomachie‘ (Abb. 1) eine ausgesprochen symmetrische, die Figuren isolierende Bildanlage auf, die das kämpferische Geschehen seiner Dramatik beraubt. Sowohl in Kirchhaslach als auch in Memmingen, könnte man also schlussfolgern, war ein Maler am Werk, der bei der bildlichen Umsetzung komplexer Allegorien keine allzu große Kreativität an den Tag legte und dem figurenreiches Kampfgeschehen nicht sonderlich lag. Es ist z. B. auch bemerkenswert, wie in Kirchhaslach Maria Blitze in der erhobenen Rechten hält (Abb. 8), der Akt des Niederfahrens der Blitze aber nicht direkt gezeigt wird; oder wie statisch die Seeschlacht von Lepanto unter ihr letztlich angelegt ist: Dass

<sup>17</sup> Die Binnenzeichnung des Mantels der Kirchhaslacher Maria, insbesondere die Partie unterhalb des erhobenen Arms mit den Blitzen, ist allerdings stark geschädigt. Auffällige Retuschen bzw. Ergänzungen späterer Restaurierungen sind auch an einigen der Putten im Umfeld dieser Figur zu beobachten.

Schiffe brennen und explodieren, erkennt man erst auf den zweiten Blick; und nur zwei der Kämpfenden sind sichtbar, noch dazu hilflos im Wasser treibend.<sup>18</sup>

Immerhin gehen einige der Memminger Fresken etwas mehr auf die spezifische Rolle der Bilder als Deckenbilder ein, als dies in Kirchhaslach der Fall ist. Dies geschieht weniger durch Untersicht als durch die Ausrichtung der Bildanlage an der Krümmung des unteren Bildrandes: Auf dem ‚Triumph der katholischen Kirche‘ ist dies etwa an der leichten Krümmung des Horizonts und des Tempelsockels erkennbar oder an der Platzierung der drei Widersacher unten. Beim Teufel rechts erlaubt sich der Maler sogar ansatzweise einen bescheidenen illusionistischen Kunstgriff, indem diese Figur den linken Unterarm auf dem Bildrand bzw. auf einer imaginären in die Decke gebrochenen Öffnung abgelegt hat; eine ähnlich zaghafte Bezugnahme des Freskos auf den Kirchenraum, wie sie im Fresko mit der Königin von Saba in Kirchhaslach zu entdecken war (Abb. 4).

Insgesamt üben freilich auch die Memminger Fresken starke Zurückhaltung, was die Prinzipien illusionistischer Deckenmalerei angeht, wie dies bereits Bayer konstatierte,<sup>19</sup> und insbesondere die auffällige Verweigerung jeglicher Untersicht in den beiden Fresken der Hauskapelle des Kreuzherrenklosters erinnert an die in Kirchhaslach bevorzugten tafeldbildartigen Bildlösungen. Es ist freilich zu betonen, dass diese Berührungspunkte zwischen Kirchhaslach und Memmingen hinsichtlich Kompositionsprinzipien und Bildanlage nur in Zusammenhang mit den stilistischen Beobachtungen als ergänzende Argumente dafür gewertet werden können, dass Sichelbein auch in Kirchhaslach tätig war, wahrscheinlich nach seinen Arbeiten in der Memminger Kreuzherrenkirche, die in die Jahre 1709 – 1711 fällt. Ohne die stilistische Unterfütterung ließen verwandte Bildanlagen keine derart weitreichenden Schlüsse zu; man könnte diese Berührungspunkte dann auch damit erklären, dass hier zwei ähnlich ‚temperierte‘ Maler einander kopierten bzw. sich beide an einer dritten Quelle orientierten.

Ebenfalls erst in Zusammenhang mit dem stilistischen Befund gewinnt es an Bedeutung, dass Kirchhaslach zur Zeit der Ausmalung zur Fugger’schen Herrschaft Babenhausen gehörte und dass zwei Kontakte zwischen den Fugger-Babenhausen und Sichelbein archivalisch dokumentiert sind: 1703 bestellte Gräfin Johanna Katharina von Fugger-Babenhausen bei Sichelbein ein heute noch vorhandenes Seitenaltarbild für Erkheim;<sup>20</sup> und für seinen Anteil an der Modernisierung der Pfarrkirche von Babenhausen (1717/18) erhielt Sichelbein die stattliche Summe von 176 fl. Wofür genau dieses Honorar bezahlt wurde, ist bislang nicht bekannt, doch beansprucht Bayer nicht ohne Grund das zuvor Johann Heiss zu-

<sup>18</sup> Der entsprechende Kupferstich im *Gnaden-Gebäu* bewegt sich zwar auf handwerklich bescheidenem Niveau, entfaltet aber (insbesondere durch eine stärkere Drängung des Geschehens) wesentlich mehr Dynamik als das Fresko. Besonders instruktiv ist ein Vergleich mit Matthias Wolkers Kartuschenfresko in Aislingen (Kr. Dillingen), das ebenfalls die Vorlage aus dem *Gnaden-Gebäu* bzw. Kirchhaslach verarbeitet und das Schlachtgeschehen drastisch anreichert, u. a. mit zerfetzten Körperteilen, die durch die Luft wirbeln.

<sup>19</sup> Bayer (wie Anm. 1), Katalog Johann Friedrich Sichelbein F1 ff., S. 197: „Der Verzicht auf Untersichten ... macht ebenso wie die Mitverwendung von Farben, die vorwiegend in der Leinwandmalerei üblich waren, die für den Staffeleimaler Sichelbein außergewöhnliche Aufgabenstellung deutlich.“

<sup>20</sup> Bayer (wie Anm. 1), Katalog Johann Friedrich Sichelbein G 89, S. 177.

geschriebene Altarbild der hl. Familie für Sichelbein<sup>21</sup> und vermutet ihn daneben zu Recht als Maler der freskierten Prophetenbüsten an der Empore.<sup>22</sup>

Schließlich wird man es auch mit besonderem Interesse zur Kenntnis nehmen, dass Sichelbein bereits vor längerer Zeit mit einem anderen Teil der Kirchhaslacher Ausstattung in Zusammenhang gebracht wurde. 1835 notierte Franz Joseph Stury in seinen handschriftlichen *Annalen von Kirchhaslach*: „1693: Dem Bildhauer in Ottobeuren und dem Maler in Memmingen bezahlte die Stiftung für die in der Kirche aufgestellten Bilder Christus und Maria, dann der 12 Apostel 217 fl. 44, dann anno 1711 noch weitere 702 fl.“<sup>23</sup> Mit dem „Maler von Memmingen“, so vermuteten die *Kunstdenkmale*, könnte Sichelbein gemeint sein, was auch im Hinblick auf das Zusammenwirken dieses Memminger Malers mit einem Ottobeurer Bildhauer plausibel ist, erhielt Sichelbein doch nachweislich über mehrere Jahrzehnte hinweg vielfältige Aufträge aus diesem Kloster.<sup>24</sup>

Sowohl die Frage, ob sich in den Archivalien von Kirchhaslach nicht vielleicht doch der Name Sichelbein findet, als auch der eigentümliche Umstand, dass Stury zufolge die Zahlungen für die Figurenserie (Christus, Maria, Apostel) 18 Jahre auseinanderliegen, veranlassten mich dazu, selbst im Pfarrarchiv von Kirchhaslach nachzuforschen, das seit einiger Zeit im Diözesanarchiv in Augsburg deponiert ist. Diese Nachforschungen gingen allerdings nicht über eine flüchtige Sichtung der zum fraglichen Zeitraum erhaltenen Unterlagen hinaus und waren auch dadurch erschwert, dass der Kirchhaslacher Bestand noch seiner Ordnung und Erschließung harrt. In irgendeiner Hinsicht definitive Ergebnisse können an dieser Stelle also nicht vorgelegt werden.

Immerhin fand sich ein von Johann Friedrich Sichelbein verfasstes und auf den 25. Juli 1709 datiertes Schriftstück, in dem er 336 fl in Rechnung stellt für die Fassung von vierzehn Figuren (Maria, Paulus, zwölf Apostel);<sup>25</sup> ebenso ein von Ignaz Waibl verfasstes und auf den 25. März 1710 datiertes Schriftstück, in dem dieser den Empfang von 235 fl 35 kr für dreizehn Apostelfiguren quittiert.<sup>26</sup> Wie sich diese Archivalien mit Sturys Angaben zu den Jahren 1693 und 1711 in Übereinstimmung bringen lassen und ob eine stilistische Analyse bestätigen würde, dass die heute in Kirchhaslach zu sehenden Apostelfiguren von

<sup>21</sup> Bayer (wie Anm. 1), Katalog Johann Friedrich Sichelbein G 3, S. 169.

<sup>22</sup> Bayer (wie Anm. 1), S. 41. Die Propheten werden gelegentlich auch Melchior Steidl zugeschrieben, dem Maler der Decken- und Wandfresken im Chor der Babenhausener Kirche, z. B. bei Josef Strasser: Melchior Steidl (1657 – 1727) : Die Zeichnungen, München 1999 (Ausstellungskatalog Salzburg 1999), S. 10. Diese Zuschreibung dürfte sich stilistisch kaum halten lassen.

<sup>23</sup> Zitiert nach KDM Illertissen (wie Anm. 2), S. 146.

<sup>24</sup> KDM Illertissen (wie Anm. 2), S. 146; die Vermutung übernommen in den Kirchenführer Kirchhaslach (wie Anm. 2), S. 14: „Vermutlich faßte 1693 der Memminger Johann Friedrich Sichelbein die Apostelfiguren an den Hochschiffwänden.“ Bayer (wie Anm. 1) erwähnt Kirchhaslach nicht.

<sup>25</sup> Auszug: „Ao. 1709 den 25 Julij hab ich zu der Wallfahrt Unser L. Frauen zu Kirchhaßlach, vier zehen bilder. als B.M.V. S.Paulum, und die 12 Apostel gefast ... thut zusammen ----336 fl. Davon empfangen 100 fl. ... Joh: Friedrich Sichelbein von Memmingen“

<sup>26</sup> Auszug: „Daß ich zu Endt benandter, wegen mit meiner Bildhawer Arbaith verfertigten Aposteln zum Löbl. Gottshauß Kürchhaßlach, so in 13 Stückhen bestehen, ... veraccordiret masßen. 235. fl. 35. x:r - .Sage, Zwayhundert fünff und dreysßig Gulden, fünff und dreisßig Kreützer, so dann auch alldort Zugeschriebene Zöhrung ... 1 fl. 23. x:r - . so zusammen macht = 236 fl: 58. xr. -. empfangen habe, würdt Crafft diß mit meiner aigen Handt Unterschrift betzeügt. Haimmerdingen den 25. Martii. 1710. Ignätius Weibl Bildhauer“

dem in erster Linie für das Buxheimer Chorgestühl berühmten Ignaz Waibl stammen, muss einer separaten Untersuchung vorbehalten bleiben.<sup>27</sup> Für die vorliegenden Zwecke genügt es festzustellen, dass Johann Friedrich Sichelbein nachweislich in den Jahren für Kirchhaslach tätig war, in denen auch die dortigen Fresken entstanden. Der Fassmaler der Apostel und der Maler der Fresken müssen natürlich nicht identisch sein; aber die archivalisch belegte Präsenz Sichelbeins in Kirchhaslach ist dem Versuch, die Fresken Sichelbein zuzuweisen, zumindest nicht abträglich. (Daneben kommt Sichelbein aus stilistischen Gründen auch als Maler des Auszugsbildes der Dreifaltigkeit an Gnadenaltar im linken Seitenschiff in Frage.)

### III

Die Arbeit des Kirchhaslacher Freskantens war bereits abgeschlossen, als 1715 der Grundstein gelegt wurde für den Neubau der Wallfahrtskirche Maria Schnee in Lehenbühl (Kr. Unterallgäu), mit deren Fresken es sich zunächst ähnlich verhält wie mit denen in Kirchhaslach: Keine Signaturen, Quellen oder Überlieferungen geben mehr Auskunft über den Künstler;<sup>28</sup> wieder wurde versucht, aus anderen Bestandteilen der Ausstattung Rückschlüsse auf diesen Künstler zu ziehen. „Als Schöpfer eines Zyklus aus dem Neuen Testament [wurde] J[ohann] M[artin] Zick 1725 genannt“, vermerkt Alfons Kasper 1966 in den *Kunstwanderungen im Nord-Allgäu* und gibt wenig später Zick auch als Maler der Fresken an.<sup>29</sup> Es bleibt dabei unklar, woher genau Kasper die Information über den „Zyklus aus dem Neuen Testament“ bezog, welche Bilder genau er damit meint und auf welcher Grundlage er dann Zick die Fresken zuweist. (Die Fresken selbst würde man kaum als „Zyklus aus dem Neuen Testament“ bezeichnen, sondern eher als mariologische Bilderfolge, auch wenn sie Szenen aus dem Neuen Testament enthält).

Der Kirchenführer von 1983 referiert die *Kunstwanderungen* folgendermaßen: „Alfons Kasper schreibt sie [die Fresken] Johann Zick zu, dessen Hand auch die 5 großen Bilder der Hl. Sippe an den Langhauswänden entstammen: signiert ‚J. M. Zick‘.“<sup>30</sup> Daraus könnte man schließen, dass bereits Kasper aufgrund der laut Kirchenführer für Zick gesicherten Sippenbilder auch die Fresken für Zick beanspruchte; doch meint Kasper mit dem „Zyklus

<sup>27</sup> Nicht ermittelt werden konnte vorläufig auch, wie die Angabe „laut Fuggerarchiv Apostel 1693“ zu interpretieren ist, die in KDM Illertissen (wie Anm. 2, S. 146) auf das Zitat aus Sturys Annalen folgt. Zu prüfen wäre des weiteren, ob die Verwandtschaft, die das Dehio-Handbuch (wie Anm. 2, S. 160) zwischen den Kirchhaslacher Aposteln und Figuren in der Pfarrkirche von Babenhausen erkennt, auf eine Tätigkeit Waibls für Babenhausen schließen lässt. („Neben dem Hochaltar hl. Andreas und Salvator mundi, um 1715, vom Ottobeurer(?) Meister der Apostel in Kirchhaslach, von seiner Hand auch der Apostelzyklus in den Langhausnischen.“)

<sup>28</sup> Hugo Schnell [u. a.]: Wallfahrtskirche Maria Schnee Lehenbühl, 3. neubearbeitete Aufl., Regensburg 1983 (Schnell, Kunstführer Nr. 487), S. 13: „Da keine Signaturen gefunden wurden ... und die Bauakten verschollen sind, ist der Maler namentlich nicht bekannt.“

<sup>29</sup> Alfons Kasper: *Kunstwanderungen im Nord-Allgäu*, Bad Schussenried 1966, S. 104 f.

<sup>30</sup> Kirchenführer Lehenbühl (wie Anm. 28), S. 13.

aus dem Neuen Testament“ sicher nicht die Sippenbilder, da er sie später explizit als anonyme Gemälde aufzählt.<sup>31</sup> Aus den Formulierungen des Kirchenführers geht nicht eindeutig hervor, ob alle Sippenbilder von Zick signiert und datiert wurden oder nur das Bild der Elisabeth;<sup>32</sup> und es bedürfte wohl näherer Untersuchung, ob tatsächlich alle fünf Bilder (die z. B. 1959 im Memmingen-Band der *Kunstdenkmale* noch nicht als Serie eines einzigen Malers wahrgenommen wurden)<sup>33</sup> auf Zick zurückgehen und wie der Namenszug ‚Johann Nepomuk Hekelsmüller‘ auf dem Bild Joachims zu deuten ist.<sup>34</sup> Außer Zweifel steht, dass es sich insbesondere bei der Maria unterrichtenden Anna und bei Zacharias um vorzügliche Arbeiten Zicks handelt, gut vergleichbar z. B. mit seinem Seitenaltarbild im nahen Altusried (das ebenfalls die Unterweisung Mariens zeigt); ebenso wenig dürfte freilich anzuzweifeln sein, dass kaum eine nähere stilistische Verwandtschaft zwischen diesen Ölbildern und den Lehenbühler Fresken besteht.

Man mag argumentieren, dass die Lehenbühler Fresken, entstanden wohl wenige Jahre nach der Grundsteinlegung 1715, ein frühes Stadium in der bislang kaum erforschten stilistischen Entwicklung Zicks darstellen und dass sich deshalb kaum Übereinstimmungen ergeben mit den dortigen Ölbildern, oder auch mit Zicks bekanntestem Werk, den Fresken in der Pfarrkirche von Leuterschach (Kr. Ostallgäu; 1737). Und natürlich ist nicht zu leugnen, dass der 1684 im fürststiftlich kemptischen Kurzberg geborene und vom Stift protegierte Zick ein nahe liegender Kandidat für die Ausmalung der ebenfalls zum Stift gehörigen Wallfahrtskirche wäre;<sup>35</sup> ähnlich wie es nahe lag, den Stuck mit den damaligen Kemptener Hofstuckateuren aus der Familie Bader in Verbindung zu bringen.<sup>36</sup> Trotzdem ist zumindest der Versuch legitim, die noch in der neuesten Literatur anzutreffende Zick-Hypothese auf den Prüfstand zu stellen, nach einem anderen Namen für die Lehenbühler Fresken Ausschau zu halten und in diesem Rahmen dann Johann Friedrich Sichelbein ins Spiel zu bringen.<sup>37</sup>

Die Beurteilung der Fresken und die angemessene Würdigung ihrer Qualitäten werden freilich – auch dies eine Parallele zu Kirchhaslach – durch zwei Faktoren erschwert, zum einen durch den z. T. prekären Erhaltungszustand, zum anderen durch gelegentliche Schwierigkeiten des Malers bei der Bewältigung größerer Bildfelder. Was den ersten Punkt angeht, so sind die Schäden in Lehenbühl noch gravierender als in Kirchhaslach: Im späten 19. Jahrhundert wurde offenbar der größte Teil der Malerei übertüncht bzw. mit neuen Leinwandbildern überklebt, so dass auch nach der Freilegung der ursprünglichen Mal-

<sup>31</sup> Kasper (wie Anm. 29), S. 105.

<sup>32</sup> Kirchenführer Lehenbühl (wie Anm. 28), S. 20: „Joachim, .... Josef und Zacharias, Mutter Anna mit Maria, Elisabeth, das Weib von Zacharias, signiert: J. M. Zick, pinx. et inven. 1725.“

<sup>33</sup> Tilmann Breuer: Stadt und Landkreis Memmingen, München 1959 (Bayerische Kunstdenkmale; 4), S. 146.

<sup>34</sup> Kasper (wie Anm. 29), S. 105: „hl. Joachim, bez. Johann Nep. Hekelsmüller“; KDM Memmingen (wie Anm. 30), S. 146: „Hl. Joachim, bez. Johann Nepomuk (H?)ekelsmüller, wohl Stifterinschrift, gegen Mitte 18. Jh.“ Die Inschrift wird nicht mehr erwähnt im Kirchenführer Lehenbühl (wie Anm. 28).

<sup>35</sup> Zu Zick siehe Cordula Böhm: Franz Georg Hermann, München, Universität, Dissertation 1970, S. 168 ff.; hier u. a. „Zick wurde um 1710 vom Stift aus zum Studium nach Holland geschickt.“ (S. 168)

<sup>36</sup> Kirchenführer Lehenbühl (wie Anm. 28), S. 7: „Wenn auch die Vergabeurkunden aus Kempten fehlen, spricht doch alles dafür, daß die Stuckierung den stiftkemptischen Meistern aus Wessobrunn anvertraut war.“

<sup>37</sup> Dehio 2008 (wie Anm. 2), S. 649: „Fresken um 1715/20, Johann Martin Zick zugeschrieben.“



schicht im Jahr 1954 das Erscheinungsbild teilweise durch starken Verlust an Originalsubstanz empfindlich beeinträchtigt ist.<sup>38</sup> Was die Bilderfindungen angeht, so leidet ausgerechnet die Himmelfahrt Mariens (Abb. 15) im großen mittleren Bildfeld darunter, dass sie in drei horizontal geschichtete Streifen zerfällt, den Block der Apostel, den entleerten Himmel und die von Putten umringte Gottesmutter. Besonders störend macht sich bemerkbar, dass sich der Himmelsstreifen trennend zwischen die beiden figuralen Ensembles schiebt und weder die nach oben gerichteten Gesten der Apostel noch die hellvioletten Wolkenbahnen ausreichen, um genügend Beziehung zwischen den Figurengruppen zu stiften.

Gerade die spezifischen kompositionellen Defizite dieser Himmelfahrt können allerdings einen ersten Hinweis auf Sichelbein geben, denn eine ähnliche streifenartige Schichtung mit Isolierung der zum Himmel aufsteigenden Maria von den Aposteln findet sich auch auf Sichelbeins als Ölmalerei auf Holz ausgeführtem Deckenbild in Benningen (Kr. Unterallgäu, Abb. 14); denkt man sich außerdem die Benninger Maria gespiegelt, so ähnelt die Haltung durchaus ihrem Lehenbühler Äquivalent. Auch das in Lehenbühl sich östlich anschließende Langhausfresko mit der Verkündigung an Maria (Abb. 17), eine wesentlich überzeugendere Bildlösung als die Himmelfahrt, ist von seiner Bildanlage her eng mit einem gesicherten Werk Sichelbeins verwandt, nämlich dem Verkündigungsfresko in der Memminger Kreuzherrenkirche (Abb. 16). Beide Lehenbühler Fresken teilen außerdem mit den Memminger und Kirchhaslacher Werken den weitgehenden Verzicht auf Untersicht. (Ansätze hierzu sind im architektonischen Sockel am unteren Bildrand der Lehenbühler Verkündigung zu erkennen.)

Darüber hinaus kehren in den kleineren Lehenbühler Fresken Bildmotive aus Kirchhaslach wieder: So zeigen z. B. sowohl in Kirchhaslach (Chorgewölbe) als auch in Lehenbühl (Emporenbrüstung) Fresken das über der Kirche schwebende jeweilige Gnadenbild, auf denen sich die das Gnadenbild flankierenden Engel exakt entsprechen; und auf den an beiden Orten anzutreffenden Fresken mit dem Meerstern (Abb. 18 – 19) stimmen die Schiffe in vielen signifikanten Einzelheiten überein. Allerdings ist das Schiff in Lehenbühl durch das querrechteckige Bildfeld in eine prekäre Schiefelage gezwungen, was möglicherweise den Maler bewog, durch Schaumkronen, wild flatternde Segel und Verschwinden des Bugs in den Wellen die Aspekte Sturm und Seenot zu betonen.<sup>39</sup>

Dass nun mehrere der deutschsprachigen Inschriften in Lehenbühl aus dem *Gnaden-Gebäu* übernommen sind,<sup>40</sup> belegt zunächst, dass das *Gnaden-Gebäu* bei der Vermittlung der

<sup>38</sup> Kirchenführer Lehenbühl (wie Anm. 28), S. 6: „Bei den von Benefiziat Johann Georg Kinzelmann (1848 – 1890) vorgenommenen Restaurationen ... wurden die 18 kostbaren Fresken übertüncht bzw. mit Leinwandgemälden überdeckt ... Kirchenmaler Haugg / Sontheim erhielt 1954 den Auftrag, die ursprüngliche Art der spätbarocken Kirche wieder herzustellen. Zur großen Freude aller kamen nach Wegnahme der um 1885 aufgeklebten Leinwandgemälde die ursprünglichen Freskobilder zum Vorschein. Restaurator Erwin Vogt gelang es, die aufgetretenen Schäden auszubessern.“ S. 13: „Stark zerstört, und demzufolge weitgehend ergänzt, sind nur die Fresken der vier Zwickel der Chorkuppel.“

<sup>39</sup> Detaillierte Angaben zu allen elf Lehenbühler Übernahmen aus dem *Gnaden-Gebäu* bei Kemp (wie Anm. 3), S. 238. Da auch Kemp nur die Auflage Mindelheim 1726 kennt, zieht sie den falschen Schluss, die Lehenbühler Fresken müssten „nach 1726“ entstanden sein (S. 237).

<sup>40</sup> Zum Schiff im Seesturm: Gnaden-Gebäu 1714 (wie Anm. 3), Abb. 43, F6v: „Dein, Maria gnaden Hand, Hillfft zu Wasser und zu Land“; Lehenbühl: „Mariae Gnaden Hand, Hilfft zu Wasser und zu Land.“

Bildmotive eine Rolle gespielt haben muss und dass diese nicht ausschließlich von den Kirchhaslacher Fresken selbst inspiriert sein können, die nur von lateinischen Sprüchen begleitet werden. Dem Argument, die Motivübernahmen könnten auf einen gemeinsamen Schöpfer der Kirchhaslacher und der Lehenbühler Ausmalung hindeuten, ist diese textuelle Anlehnung der Lehenbühler Fresken an das *Gnaden-Gebäu* eher abträglich: Theoretisch könnte der Maler ausschließlich das Buch als Quelle genutzt haben und müsste Kirchhaslach nicht einmal aus eigener Anschauung gekannt haben. (Tatsächlich sind mehrere Fälle bekannt, in denen das Andachtsbuch für Freskenzyklen genutzt wurde, die sicher nichts mit Sichelbein zu tun haben.)<sup>41</sup>

Es ist allerdings durchaus zulässig, das Argument der Motivübernahme als stützendes Element heranzuziehen; und wenn man die Kirchhaslacher Fresken als Arbeiten Sichelbeins akzeptiert, ergibt sich aus den Motivübernahmen zusammen mit den oben erwähnten Beziehungen zu Bildanlagen in Benningen und Memmingen doch bereits ein Beziehungsnetz, das in Richtung Sichelbein deutet. Für die schlüssige Zuweisung der Lehenbühler Arbeiten an Sichelbein bedarf es freilich noch eines Handschriftenvergleichs, eines Vergleichs bezüglich der Pinselführung, der Zeichnung und Modellierung der Figuren.

Gerne würde man damit beginnen, die beiden Marien der Verkündigung in Memmingen und Lehenbühl in dieser Hinsicht zu befragen, zumal sie das charakteristische Detail des mit einer Schleife unterhalb der Brust geknoteten Gürtels teilen; doch scheint es, dass die Memminger Maria in ihrem heutigen Zustand durch restauratorische Eingriffe vergrößert und damit für Stilanalysen wenig geeignet ist.<sup>42</sup> Die Lehenbühler Maria (Abb. 10) hingegen hat trotz der Reduzierung der originalen Malsubstanz ihr ursprüngliches Erscheinungsbild offenbar in weit stärkerem Maße gewahrt; und die textilen Strukturen an dieser Figur sind eng mit denen verwandt, die bereits in Memmingen (Engel mit Speer; Abb. 9) und Kirchhaslach (Maria über der Seeschlacht; Abb. 8) beobachtet wurden. Die Lehenbühler Verkündigungsmaria und den Memminger Speerträger verbindet außerdem die souveräne Beherrschung des sich drehenden bzw. wendenden menschlichen Körpers durch den Maler; besonders deutlich zeigt sich dieser Zug in Lehenbühl auch an dem die Weltkugel stützenden Engel in der Marienkrönung in der Chorkuppel (Abb. 11).

Nicht zu übersehen ist freilich, dass einige der Lehenbühler Fresken eine malerische Faktur aufweisen, die sich nicht ohne weiteres in das Werk Sichelbeins integrieren lässt. Fasst man z. B. die Szene mit der Erlösung der Seelen im Fegefeuer durch Christi Blut ins Auge (Abb. 20), so ist zwar nicht leicht zu beurteilen, ob der im Vergleich mit den wie ausgebleicht wirkenden Hauptfresken verhältnismäßig frische Eindruck nicht doch auf (möglicherweise verfälschende) restauratorische Maßnahmen zurückzuführen ist. Trotzdem meint man, hier eine naivere Handschrift am Werk zu sehen, der man so gekonnte Figuren wie

<sup>41</sup> Kirchenführer Kirchhaslach (wie Anm. 2), S. 6 ff.

<sup>42</sup> Insgesamt wurden die Memminger Fresken im Laufe der Zeit allerdings weit weniger geschädigt als die Zyklen in Kirchhaslach und Lehenbühl: „Die Malereien sind trotz profaner Nutzung des Kirchenraumes (Lagerhalle etc.) in einem weitgehend originalen und stabilen Zustand. Es lässt sich auf den Bildflächen nur eine Restaurierungsphase mit Retuschen und Überarbeitungen nachweisen.“ Franz Debold und Dieter Schütz: „Zur Restaurierung von Deckengemälden und Wandfassungen“, in: Kreuzherrenkloster (wie Anm. 16), S. 106 – 110, hier: S. 107.

die Verkündigungs- und Mariae-Engel aus der Marienkrönung nicht unbedingt zutraut und die noch in noch stärkerem Maße provinziell-befangen erscheint, wenn man daran zurückdenkt, welche Virtuosität in Kirchhaslach in diesem freskalen Kleinformat erreicht wurde (Königin von Saba vor Salomo, Abb. 4).

Man könnte diese stilistischen und qualitativen Diskrepanzen innerhalb des Lehenbühler Zyklus mit einer Werkstattbeteiligung erklären; vielleicht sogar damit, dass die Ausmalung gar nicht mehr unter der Leitung des am 4. September 1719 verstorbenen Sichelbein fertig gestellt werden konnte und ihr Abschluss erst in die bis 1722 andauernde Periode fällt, während derer die Werkstatt durch die Witwe Maria Barbara Sichelbein fortgeführt wurde.<sup>43</sup> Theoretisch denkbar sind auch spätere Ergänzungen durch eine andere Werkstatt (Putten mit Kelch und Hostie in der Chorapsis). Insgesamt lässt sich nicht leugnen, dass die Zuweisung der Lehenbühler Fresken an Sichelbein hypothetischer bleiben muss als die des homogenen Kirchhaslacher Zyklus.

Abbildungsnachweis:

Abb. 2: Bayer (wie Anm. 1), S. 141

Abb. 14: Bayer (wie Anm. 1), S. 80

alle sonstigen Abb.: Verfasser

---

<sup>43</sup> Bayer (wie Anm. 1), S. 41.





Abb. 1: J. F. Sichelbein (zugeschr.), Kirchhaslach





Abb. 2: J. F. Sichelbein, Memmingen



Abb. 3: J. F. Sichelbein (zugeschr.), Kirchhaslach



Abb. 4: J. F. Sichelbein (zugeschr.), Kirchhaslach

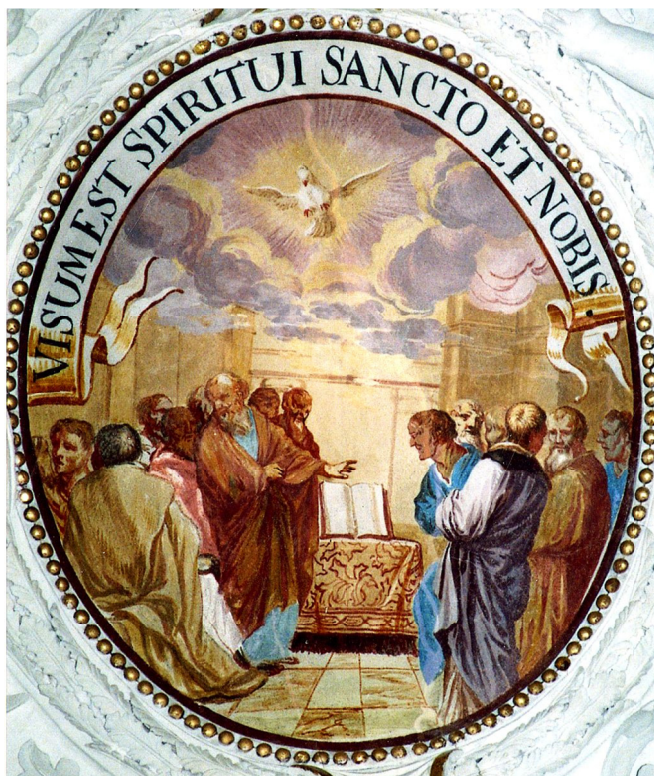


Abb. 5: J. F. Sichelbein, Memmingen





Abb. 6: J. F. Sichelbein (zugeschr.), Kirchhaslach



Abb. 7: J. F. Sichelbein (zugeschr.), Kirchhaslach





Abb. 8: J. F. Sichelbein (zugeschr.), Kirchhaslach



Abb. 9: J. F. Sichelbein, Memmingen



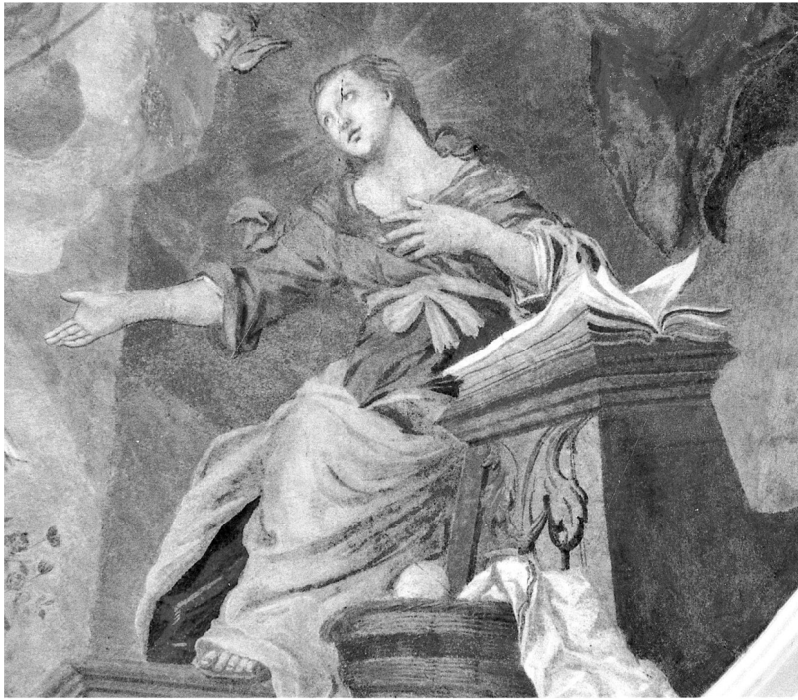


Abb. 10: J. F. Sichelbein (zugeschr.), Lehenbühl



Abb. 11: J. F. Sichelbein (zugeschr.), Lehenbühl



Abb. 12: J. F. Sichelbein, Memmingen



Abb. 13: J. F. Sichelbein (zugeschr.), Kirchhaslach



Abb. 14: J. F. Sichelbein, Benningen



Abb. 15: J. F. Sichelbein (zugeschr.), Lehenbühl



Abb. 16: J. F. Sichelbein, Memmingen



Abb. 17: J. F. Sichelbein (zugeschr.), Lehenbühl





Abb. 18:  
J. F. Sichelbein (zugeschr.),  
Kirchhaslach



Abb. 19:  
J. F. Sichelbein (?),  
Lehenbühl



Abb. 20:  
J. F. Sichelbein (?),  
Lehenbühl